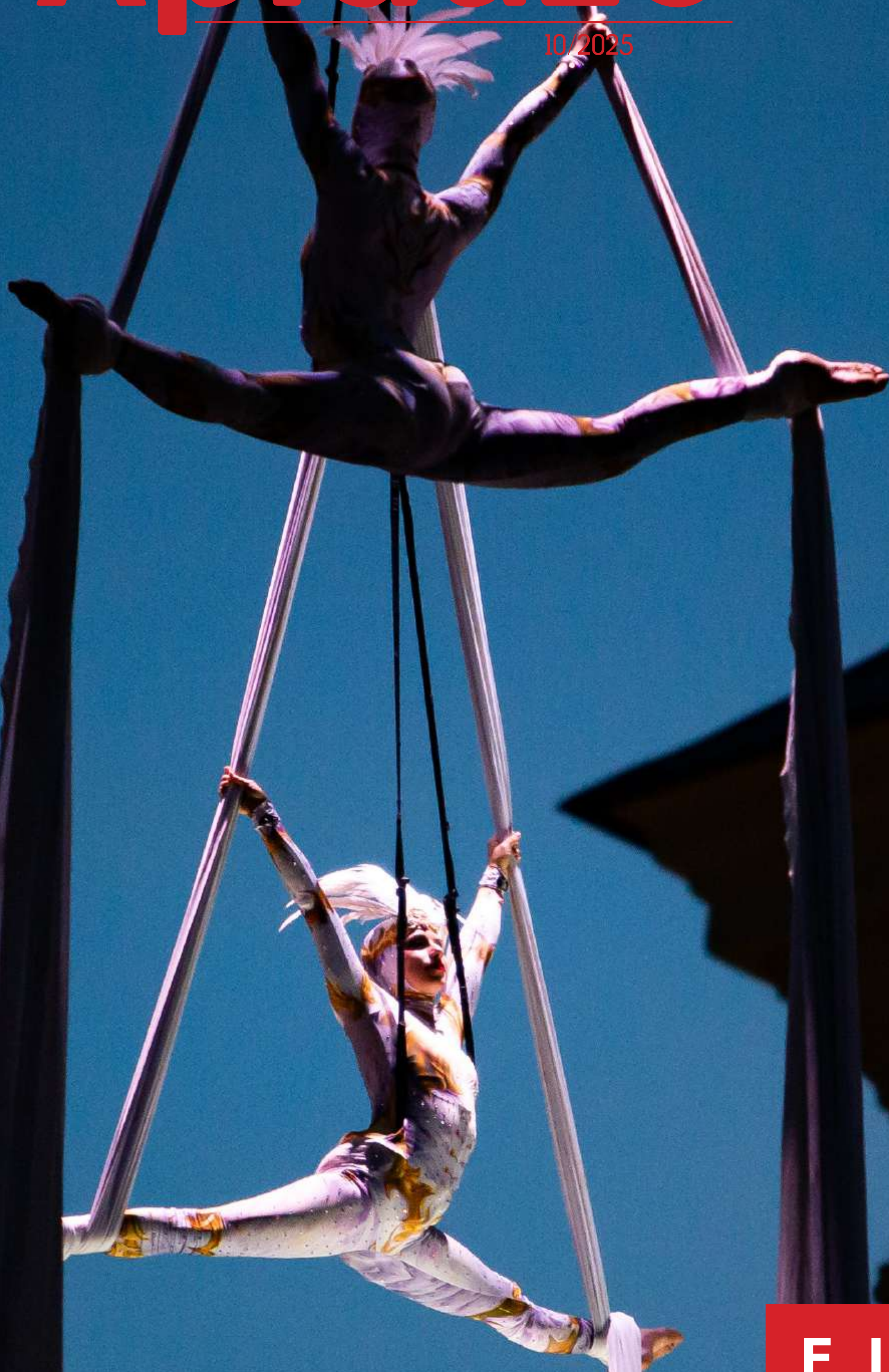
Aplauze

10/2025



FI
TS

Editor șef | Ion M. Tomuș
Editori | Diana Nechit
Flavius Pănăzan
Eliza Cioacă
Loreta Popa
Ionica Pașcanu
Alba Stanciu
Hanna Han
Sorin-Dan Boldea
Livia Stoica
Sebastian Smarandache
Alin Gîrbu
Christa Anghel
Iulia Radu
Diana Baldovinescu
Alexia Carson
Adina Drăgan
Ana Mîță
Andreea Rotaru
Ioana Soreanu
Alexander Hartmann
Daria Gheorghe
Cristina Iordache
Andreea Bichir
Fiona Bunea
Helga Czegenyi
Bogdan Contea
Raisa Costache

Fotografi | Rareș Helici
Dragoș Dumitru
Sebastian Marcovici
Nicolae Gligor
Ovidiu Matiu
Andrei Văleanu
Mihail Nistor
Diana Racz
Robert Barlea
Alexandra Micu
Vlad Dumitru
Laura Micu
DTP | Andrei Neagu

Foto cover | Ovidiu Matiu


Dragoș Dumitru

ISSN 2248-1776
ISSN-L 2248-1176













Aplauze

10/2025

Cronică

Kuranosuke Sasaki în dialog cu Octavian Saiu - O clipă de grație între două lumi	Loreta Popa	4
Corpul devorat: Burnt Toast și metafizica canibalismului scenic	Diana Nechit	6
E doar artă!	Andreea Rotaru	8
Yamamoto Nō: O Odă Timpului și Sufletului	Livia Stoica	9
Mutter – teatrul ca rezistență	Sebastian Smarandache	10
Trei generații care nu-și găsesc iubirea și libertatea	Ionica Pașcanu	14
Trilogia memoriei. Mă mut, numai să găsesc ceva!...	Adina Drăgan	16
Istoria este scrisă de învingători într-o legendă în miniatură	Alexia Carson	17
Reinterpretarea tradițiilor în trei pași de dans	Andreea Bichir	19
Cum întâmpini doi acrobați talentați scăpați din cutia Pandorei?	Fiona Bunea	20
Fără gravitație: un manifest în vibrații	Cristina Iordache	21



Kuranosuke Sasaki în dialog cu Octavian Saiu - O clipă de grație între două lumi

Despre Iona, identitate și miracolul scenei


Dragoș Dumitru

Octavian Saiu a deschis dialogul său cu actorul Kuranosuke Sasaki de la FITS cu un gest simbolic. A rostit „arigato gozaimasu", arătând că simplul act de a învăța să spui „mulțumesc" în limba altuia este o formă de punte culturală, meditând asupra diferențelor lingvistice, dar și asupra frumuseții fiecărei formule de recunoștință – de la românescul „mulțumesc" la nuanțele multiple ale japonezului „arigato". A amintit de oamenii-cheie care au contribuit la legătura dintre cele două culturi teatrale: Hideki Noda, simbolul teatrului japonez contemporan, Constantin Chiriac, fondatorul și motorul festivalului, Silviu Purcărete, regizor emblematic, Dragoș Buhagiar și Vasile Șirli, creatori esențiali în acest efort artistic comun. Fiecare a fost salutat și onorat pentru rolul său în „aventura spirituală" care a făcut posibil ca un actor japonez să interpreteze un personaj profund românesc. Termenul japonez „arigato gozaimashita", adresat lui Sasaki, poartă nuanța recunoștinței pentru ceva deja trăit și împărtășit – o experiență care a lăsat urme. Octavian Saiu a trasat ideea unei familii spirituale: voluntarii, artiștii, regizorii, tehnicienii și publicul – români și japonezi – uniți de o experiență comună în teatru.

În mijlocul acestei sărbători dedicate teatrului, al unei emoții împărtășite pe scenă și dincolo de ea, cuvintele capătă o greutate aparte. Kuranosuke Sasaki, un actor de o sensibilitate rară, a dat viață unui text esențial din literatura română: Iona de Marin Sorescu. Prin el, prin vocea și prezența sa scenică, s-a născut o întâlnire de grație între Japonia și România. Însă această întâlnire nu ar fi fost posibilă fără un om care a transformat visurile artistice în realitate: Constantin Chiriac. În spiritul acestei recunoștințe profunde, era firesc ca acesta să rostească un „mulțumesc" în numele tuturor. Un mulțumesc adresat echipei artistice din Japonia, dar și celor trei creatori români care, de ani buni, își lasă amprenta în istoria teatrului nipon: Silviu Purcărete, Dragoș Buhagiar și Vasile Șirli. Aceștia nu mai sunt doar colaboratori ai unui proiect internațional, ci sunt nume deja așezate în cronica vie a teatrului japonez contemporan.

„Cu doar câteva zile în urmă, Kuranosuke Sasaki se întorcea dintr-un turneu amplu – o călătorie simbolică și reală în jurul teatrului, care a unit orașe, culturi și emoții", a mărturisit Constantin Chiriac. „După premiera spectacolului *Iona*, din 21 mai, a urmat un traseu dens și profund: Budapesta, Chișinău, Sofia... și apoi, din nou, Tokyo. Iar acum, după acest periplu, a revenit la Sibiu. Când a intrat din nou în biroul în care totul a început, mi-a spus simplu: «Bine te-am găsit acasă!». Iar răspunsul meu a venit firesc: «Bine ai revenit acasă». Pentru că, între timp, am devenit o familie – o familie artistică și umană, în care punțile culturale dintre România și Japonia nu mai sunt doar proiecte, ci realități vii, încărcate de sens și de efort comun. Au fost doi ani de muncă susținută: traduceri, repetiții, adaptări, întâlniri între lumi, între tradiții, între sensibilități. A fost nevoie de susținere reală, de încredere, de sprijin instituțional și uman. În acest sens, nu pot să nu menționez contribuția esențială a doamnei Gilda Lazăr, prezentă astăzi în sală, care a sprijinit acest demers într-un mod concret, profund și de durată. Ce a rezultat? Un proiect care nu doar că pune față în față două culturi, ci le lasă să se întrepătrundă. *Iona*, un text emblematic al literaturii române, a fost reimaginat prin sensibilitatea unui actor japonez de excepție și printr-un efort colectiv care a generat un adevărat miracol scenic. Este unic ceea ce s-a întâmplat: o viziune japoneză asupra unui autor român, un dialog artistic care a adus în fața publicului ceva cu totul nou. Dar nu este un final – este doar un început. Ne așteaptă premiera de la Tokyo, o conferință specială la Osaka și, cu siguranță, multe alte surprize. Iar cei care dau sens acestui parcurs, voi, spectatorii, veți fi martorii acestor continuări. Vreau să mulțumesc întregii echipe artistice, teatrelor partenere și tuturor celor care au făcut posibilă această întâlnire între lumi. Mulțumesc!"

În cultura japoneză, a mulțumi nu este doar o formulă de politețe. Este un act de recunoaștere profundă, o reverență a sufletului, iar Octavian Saiu i-a mulțumit lui Kuranosuke Sasaki, actorul care a dat viață unei întâlniri unice între teatrul românesc și cel japonez, dar și unui moment de revelație personală. „Am aflat, cu adevărat impresionat, un detaliu aparent discret, dar încărcat de o semnificație profundă în biografia unui artist de teatru japonez: numele. În tradiția teatrală niponă, numele este mai mult decât o identitate – este o moștenire spirituală. Marii actori ai teatrului clasic, precum Kanzaburo Nakamura sau Danjuro, primesc un nume transmis din generație în generație, ca o consacrare a artei lor. În teatrul contemporan, însă,

artiștii au uneori privilegiul de a-și alege singuri numele de scenă. Este un act de auto-definire, dar și o formă de respect față de tradiție și destin. Așa că trebuie să-l întreb pe Kuranosuke Sasaki despre alegerea acestui nume". „Ieri am terminat spectacolele și azi susțin această conferință. Sunt atât de multe persoane în sală – începând cu domnul Chiriac și echipa de producție – încât trebuie să vă spun că sunt mai emoționat decât pe scenă. Mă gândesc că poate ar fi trebuit să beau o țuică înainte de a vorbi..." a glumit el, cu o căldură care a topit orice urmă de formalitate. Apoi a continuat: „Numele meu, Kuranosuke, vine de la Kura, care în japoneză înseamnă o fabrică de producere a sake-ului. Pentru mine, acest nume nu este doar un cuvânt, ci o evocare a originii, a esenței și a unei tradiții pe care o respect profund."

În acel moment, întreaga sală a înțeles că nu asista doar la o conferință sau la o simplă prezentare. Asista la un act de sinceritate și mărturisire artistică, rar și prețios. Numele, în cultura japoneză, este o poveste. Iar Kuranosuke Sasaki și-a spus povestea printr-un spectacol, printr-un nume și printr-o prezență care deja și-a câștigat un loc în inima teatrului românesc. Într-un final, ceea ce părea un simplu schimb de replici, s-a transformat într-o punte de sensuri. Între culturi. Între generații. Între oameni. „Sunt al doilea copil al unei familii care produce sake în Kyoto. Am crescut cu ideea că, într-o zi, voi prelua afacerea familiei. Tocmai de aceea, am început să mă întreb cum aș putea să-mi dezvolt abilitățile de comunicare, mai ales pentru a vorbi în fața oamenilor, lucru cu care nu mă simțeam deloc confortabil. Când am intrat la facultate, m-am înscris în cercul de teatru, mai exact de teatru nō. A fost o alegere oarecum firească, având în vedere că tatăl meu, pe vremea studenției, făcuse parte din clubul de dezbateri. În primul an, înaintea spectacolului de absolvire, unul dintre seniori m-a sunat și mi-a spus să mă decid asupra unui nume de scenă. A fost o decizie pe care am luat-o în 20 de secunde. Am ales Kuranosuke - un nume care făcea legătura între mine și sake-ul familiei mele. Nu m-am gândit atunci că acel nume ales în grabă avea să devină identitatea mea artistică. Nici că, într-o zi, lumea avea să mă cunoască mai degrabă ca Kuranosuke decât prin numele meu adevărat."

Alegerea mai complicată și mai dificilă a fost, însă, de altă natură, a fost alegerea teatrului, alegerea filmului, alegerea televiziunii, alegerea acestui nou tip de carieră și de vocație, până la urmă, care este actoria. Când și cum a început să apară dorința de a fi altceva decât urmașul unei tradiții de succes, de distilerie de sake? „Pe când eram la universitate și participam la cursurile de teatru, în mintea mea încă funcționa gândirea omului care va deveni, într-o zi, producător. Mă gândeam constant: Cum promovezi un spectacol? Ce trebuie să faci pentru ca oamenii să vină să vadă ceea ce ai creat? Pentru că, în fond, dacă aveam să continui afacerea familiei, trebuia să învăț să promovez un produs, fie el sake sau altceva. După absolvire, am intrat într-o agenție de publicitate, urmând acest fir logic al gândirii. În mod normal, ar fi trebuit atunci să închei și activitatea din trupa de teatru în care jucam. Era o trupă care funcționa între două orașe, Tokyo și Osaka. Însă n-am făcut pasul spre despărțire. Nici eu nu știu exact de ce. Poate pentru că, în adâncul meu, nu eram pregătit. Aveam mereu în gând că, la un moment dat, va veni acel moment de renunțare, că mă voi întoarce la Kyoto și voi începe ceea ce era de așteptat de la mine. Dar, între timp, am primit o invitație din partea altei trupe. Și, în loc să mă întorc, am făcut pasul înainte. A fost decizia care a schimbat totul. Dacă ar fi să răspund simplu la întrebarea: de ce? – răspunsul e la fel de simplu: Pentru că nu am vrut să renunț la teatru. Nu am vrut să renunț să joc."

A reușit în arta teatrului și arta filmului a televiziunii, echilibrându-le, dar a revenit mereu la teatru. „Pentru mine, a juca într-o dramă de televiziune sau într-un film înseamnă, în esență, același lucru: a intra într-un rol și a spune o poveste. Însă, având un trecut puternic legat de trupa de teatru din facultate, am pus mereu un accent deosebit pe experiența pieselor de teatru și pe ceea ce înseamnă să stai pe scenă, să fii pe scândura scenei. Cred cu tărie că în momentul în care joc pe scenă mă descopăr, mă formez și mă definesc ca actor. Pe platoul de filmare, totul este despre o scenă, o replică, iar aprobarea vine de la regizor: dacă el spune «bine», atunci mergi mai departe. În teatru, însă, totul este mult mai complex. Pregătirea pentru un spectacol durează mult timp și nu știi niciodată sigur dacă ceea ce faci va primi aprobarea publicului, sau dacă ceva nu e în regulă. Chiar și când primești aplauzele, când spectacolul pare să meargă bine, fiecare reprezentație este o provocare nouă, o necunoscută. Fiecare seară pe scenă vine cu întrebarea: Va fi publicul mulțumit? Va reacționa? Asta face ca actoria pe scenă să fie o experiență vie, mereu în schimbare, iar pentru mine, este locul unde mă simt cel mai viu și autentic."

Privind în urmă, la parcursul său, care au fost momentele definitorii? Care sunt acele etape sau experiențe care, din perspectiva de acum, înseamnă mai mult decât orice? Ce a contat cu adevărat în formarea și evoluția sa ca artist? „Cred că totul face parte din procesul de formare. Când ești membru într-o trupă de teatru la nivel universitar, nu te gândești decât că e în regulă să n-ai bani, pentru că ai timp. Și atunci, mă gândeam cum să folosesc acel timp, iar momentele în care nu aveam un rol sau un scenariu de învățat, îl dedicam pregătirii mele fizice. Pot să spun că acest lucru mi-a fost de mare folos mai târziu. După ce am absolvit, am intrat într-un job de birou unde lucram până spre seară, până la ora 7:00. Dar, chiar și după o zi lungă, mergeam la repetiții și continuam să studiez rolurile pe care mi le imaginam că le pot interpreta. Și când nu aveam deloc timp liber, îmi găseam refugiu în toaleta firmei, unde repetam replicile iar și iar, până le învățam pe de rost. Tot ceea ce sunt acum s-a format, probabil, și prin varietatea rolurilor pe care le-am jucat. Am avut șansa să urc pe scenă în spectacole kabuki, am jucat one man show-uri, cum ar fi *Macbeth*, iar fiecare experiență m-a modelat, m-a ajutat să devin actorul care sunt astăzi."

Loreta Popa


Dragoș Dumitru

Corpul devorat:
Burnt Toast și metafizica canibalismului scenic


Ovidiu Matiu

Ce se întâmplă atunci când singurul lucru care te ține în viață este și ceea ce te trage în jos? Întrebarea capătă contur scenic în *Burnt Toast*, spectacolul trupei norvegiene multidisciplinare Susie Wang, care explorează cu o intensitate fizică și vizuală tulburătoare limitele teatrului absurd-horror. Cu accente din Peeping Tom, diluate în registre gore, ironice, montarea transformă spațiul scenic într-un teritoriu al anxietății și al grotescului subtil.

Burnt Toast este ultima tranșă din trilogia horror a lui Susie Wang despre natura umană. Este în parte o poveste de dragoste și în parte o poveste cu vampiri în care trecutul secătuiește viitorul de viață.

Scenografia realizată de Bo Krister Wallstrøm este impecabilă și devine, de la început, un personaj în sine. Un hol de hotel, care pare smuls dintr-un film american de serie B care amintește de camera roșie din *Twin Peaks* și de decorul din *The Shining*. Cu un aer vintage, tapetat cu catifea roșie, pufuri și plușuri, el introduce spectatorul într-o lume familiară și, totodată, neliniștitoare. Spațiul nu e doar un fundal, ci un mecanism al dislocării realului. Totul este de o opulență șubredă. Simetria decorului și dialogul deliberat, încărcat de pauze, nepotrivit, dau o impresie inițială de film al lui Wes Anderson. Cu toate acestea, ne îndreptăm rapid spre teritoriul lui Lynch sau Cronenberg. În mijlocul acestei estetici kitsch deliberat compuse, Betty (Julie Solberg) stă la recepție și bate din degete cu nervozitate, ca o paznică a unui purgatoriu absurd.

Intrarea în scenă a lui Danny (Kim Atle Hansen), încătușat de propria servietă, introduce imediat tema captivității – fizice, psihologice, simbolice. El nu e doar un oaspete, ci un om cu trecutul lipit de mână, literalmente. Întâlnirea cu Violet (Mona Solhaug), o tânără mamă ce își ține fetița-sugar la piept, devine punctul de declanșare al unei călătorii suprarealiste, în care limitele dintre realitate, halucinație și coșmar se estompează constant. Toată distribuția, în special Betty, recepționera, vorbește cu accente sud-americane exagerate, care sporesc senzația de suprarealism. La fel fac și oaspetele hotelului, Danny Iwas, încătușat permanent de o valiză misterioasă, și mama care alăptează, Violet. Există un sentiment de comedie absurdă în jurul interacțiunilor acestui trio principal, deoarece Danny începe să discute cu Violet, în timp ce aceasta își alăptează bebelușul. Ceea ce inițial ar putea începe ca o întâlnire de comedie romantică începe să ia o turnură mai ciudată, deoarece Danny începe să ingereze un material nespecificat din servieta sa (în care, sugerează el, se află rămășițele mamei sale) și manifestă o fascinație ciudată față de corpul lui Violet – în special, față de cicatricea pe care o poartă de la recenta cezariană. Relația toxică dintre cele două personaje este lucrată inteligent, fiecare fragment din prima lor conversație căpătând brusc sensuri complet noi atunci când este repetat ulterior pe un ton acuzator. O observație inofensivă conform căreia „ești atât de mică" devine mai târziu o declarație de subapreciere, în timp ce observarea unei mici pete pe bluza lui Violet se transformă de la un comentariu inofensiv la o critică severă, în timp ce Betty o forțează să detecteze semnele toxice. În alte locuri, lucrurile sunt exacerbate până la punctul de enervare, din nou în mod deliberat. Tastatura lui Betty și mestecatul gumei sale răsună în cameră, la fel ca și sorbitul băuturilor de către Danny și Violet. Totul este amplificat, pentru a ne face să ne dăm seama de cel mai mic detaliu, pentru a ne pune pe gânduri în timp ce încercăm să le ignorăm.

Susie Wang construiește aici nu doar un univers performativ, ci o experiență senzorială care stârnește disconfort și fascinație. Întrebările existențiale sunt lăsate să se infiltreze organic prin imagini stranii, prin schimbările bruște de ton și printr-o corporalitate a actorilor care pendulează între rigiditate și abandon. Lifturile – unul care urcă, altul care coboară – devin simboluri ale unei alegeri imposibile: ascensiune sau cădere?



Ceea ce urmează de aici este un amestec de macabru și de disturbing images. O reprezentare îndrăzneață a unui lift defect duce la o amputare, ceea ce face ca sângele de pe scenă să țâșnească în mai multe direcții și peste mai mulți actori. Într-o altă secvență, Iwas consideră că bebelușul lui Violet este însărcinat și i se face propria cezariană pentru a naște un bebeluș mai mic, care la rândul său este însărcinat, rezultând o serie de păpuși Matryoshka embrionare, cu nume din ce în ce mai evocatoare, Grace, și în cele din urmă Hope care este închisă într-o cutie minusculă.

Momentul culminant al piesei are loc atunci când Danny încearcă pentru prima dată să se cețăre în cicatricea cezarienei lui Violet, doar pentru a fi scos de acolo de mama care a ieșit din servieta sa, iar toți vizitatorii hotelului sunt mistuiți de această forță misterioasă.

Ca un vis febril, spectacolul oscilează de la logic și literal la fantezia tulburătoare. Într-adevăr, autoarea și regizoarea Trine Falch a surprins cu o acuratețe stranie genul de replici subconștiente pe care le ai cu tine însuți în somnul REM și apoi ne scufundă într-un tărâm pseudo-gothic sudist hiper-dramatic. Alegerea de a reda toate personajele – Betty, recepționera devotată a hotelului, ca și asistentă medicală, ca și ucigașă eroică de vampiri, și Violet, asistenta medicală și îngrijitoarea copiilor, și Danny, musafirul misterios care urmează o „dietă specială", cu o servietă de aluminiu încătușată la încheietura mâinii – într-un fel de încetinire cu efect de malaxor, care sporește suprarealismul și dezorientarea lumii, dar care, prin însăși natura sa, creează un act de genialitate scenică. Răul curge lent, ca o melasă și, prin urmare, atunci când apare oroarea extremă cu stropi de Grand Guignol a lucrării, aceasta punctează mondenitatea deliberată a lumii anterioare de indiferență morală brutală, construită de doi străini care se întâlnesc în holul unui hotel: unul care și-a pierdut bagajul (dar, în mod clar, nu bagajul ei), iar celălalt este înlănțuit literalmente de acesta. Există câteva contrapuncte comice (ceilalți oaspeți ai hotelului care folosesc doar ascensorul care urcă și care, îmbrăcați în halate, merg fie spre saună și masaj, fie sustrag cocktailuri gratis de la recepție) care sporesc de fapt absurditatea unor acțiuni din ce în ce mai bizare.

Fără îndoială, *Burnt Toast* impresionează printr-o fizicalitate de nivel maxim, demonstrând ce poate realiza teatrul contemporan atunci când își asumă pe deplin mijloacele expresive ale scenei (gest, spațiu, tensiune vizuală) fără a se sprijini pe artificii tehnologice sau efecte spectaculoase, doar cu o scenografie minuțios compusă și o coregrafie gestuală extrem de riguroasă.

Burn Toast refuză supra-explicarea și alege să aibă încredere în public pe care-l tratează ca pe un partener matur, capabil să decripteze ambiguitatea și plurivalența simbolurilor. În locul unor mesaje livrate didactic, spectacolul trasează contururi doar pentru a le destabiliza apoi, abandonându-le cu un soi de realism dezabuzat, în favoarea unei experiențe afective și intelectuale mult mai nuanțate.

Universul scenic al producției glisează pe linia de demarcație incertă dintre coșmar și mitologie: ar putea fi o proiecție intrauterină, o alegorie a infernului cotidian, o metaforă a memoriei transgeneraționale a violenței, sau, pur și simplu, un hotel ciudat, cu un concept de design postmodern. Amprenta estetică amintește, pe alocuri ,de lumea tulbure a lui Sam Shepard și de imaginarul gotic și senzual din prozele Angelei Carter, filtrate printr-un umor sumbru și un simț acut al grotescului.

Diana Nechit

E doar artă!



Diana Racz

Estetica extravagantă a regiei practicate de Eugen Jebeleanu a devenit, în ultimul timp una intrigantă și surprinzătoare, în egală măsură. Cunoscut în spațiul românesc și cel străin pentru modul atipic de a-și expune scenic lecturile, regizorul propune Secției Germane a Teatrului Național Radu Stanca din Sibiu o incursiune curajoasă, deloc convențională, într-unul dintre cele mai simbolice texte ale dramaturgiei contemporane franceze. *E doar sfârșitul lumii...* de Jean-Luc Lagarce. O altă încercare de pătrundere în meandrele acestui text a fost reprezentată de montarea realizată de Radu Afrim la Teatrul Odeon, în 2007 însă de această dată avem de-a face cu un teatru dar nu și cu o sală de spectacol tradițională. E suficientă citirea titlului, iar trimiterile către spațiile tenebre sunt de ordinul imediatului. Jebeleanu se conformează și alege ca loc de joc un fost depozit, situat în interiorul unu mall. Rece și neprimitor, se pare că opțiunea aleasă de acesta va fi prielnică pentru a situa tragismul textual la cotele cele mai... întunecate. Îndeajuns de întunecate pentru a cuprinde amploarea traumatică a conflictului familial. Impactul este unul confuzional. Scena și-a risipit orice limită pentru a acapara vastitatea extinsă a întregului depozit, în timp ce mișcarea va fi cheia de descoperire a tensiunilor și intrigilor. Printre scaune și stâlpi de susținere, spectatorii vor fi aproape obligați să urmerească partiturile teatrale încărcate de profunzime și dramatism al actorilor. Louis (Marc Illich) are 34 de ani și se întoarce acasă după ani îndelungați de absență. Revine pentru a le comunica celor apropiați iminența sfârșitului său, însă cuvintele încep să tacă. Ceea ce găsește în sânul familiei sunt rămășițele unui mediu lipsit de empatie. Un Luceafăr ce cade din înaltul tinereții în negura abandonului și a morții. În esență, tema abandonului este una centrală, prezentă în interiorul familiei din toate timpurile. Sensibil și glacial, Marc Illich posedă toate datele necesare interpretării lui Louis, acest personaj atât de complex și solitar. Întoarcerea lui nu stârnește decât indiferența și melancolia unor momente dorite cândva însă niciodată trăite. Descoperă o mamă și o soră rătăcite în propriile lor vieți și un frate taciturn dar conștient de influența absenței lui, paznic al unui trecut ce nu i-a aparținut niciodată. Agitația gesturilor și sărăcia vorbelor rostite dezvăluie caracterul vulnerabil-maladiv al dialogului ce se încearcă a fi construit între Louis și familia lui. Copilăria i-a devenit un morman de păpuși azvârlite într-un cimitir al amintirilor, fără șansă de a fi salvate. Louis invită spectatorul la o excursie prin hățișul lui existențial, o plimbare într-un pustiu unde nu știm dacă soarele a existat cândva dar unde furtuna este o constantă. Tensiune și presiune, mascate de agilitatea formidabilă a actorilor de a ascunde sub preș tragismul situațional prin traseele cu skateboard-ul efectuate de actorul Gyan Ros sau prepararea clătitelor. Cancerul a infectat trupul lui Louis și sufletele celor în care a sperat că mai poate găsi bruma de sănătate dorită. Încercările, mereu eșuate, de a restabili o urmă de legătură nu fac decât să-i amplifice credința că moartea nu e doar o certitudine, ci și o nevoie. A lui și a familiei lui în egală măsură. Într-o atmosferă atât de încărcată emoțional, scenografia Oanei Micu nu putea fi decât una minimalistă atent creată și poziționată în scenă, astfel încât să valorifice spațiul surprinzător de larg al depozitului. Elementele de decor, marea majoritate fixe, cum ar fi sculptura masculină imensă sau groapa în care zac păpușile stricate devin mobile prin forța cu care pătrund în percepțiile și realitățile fiecăruia din sală. Spectacorul are posibilitatea de a pătrunde în orice colțișor al scenografiei, regizorul obligă publicul la o astfel de practică tocmai pentru a nu lăsa acel respiro să domolească în vreun fel tragicul. Vizionarea acestui spectacol este fără doar și poate o trăire intensă, dar și o validare a faptului că potențialul creativ al regiei românești poate concura cu cele mai novative producții teatrale din Europa și din întreaga lume.

Andreea Rotaru

Yamamoto Nō: O Odă Timpului și Sufletului



Compania Yamamoto, un nume venerat în tradiția teatrului Nō din Japonia, continuă să demonstreze de ce această formă de artă milenară rămâne relevantă și profund emoționantă în secolul XXI. Cu *Călătoria unui suflet*, trupa reușește să ofere o experiență teatrală care transcende barierele culturale și lingvistice, invitând publicul la o introspecție asupra condiției umane.

Ce impresionează cel mai mult la Compania Yamamoto este aderența impecabilă la tehnicile tradiționale ale teatrului Nō. Fiecare gest, fiecare mișcare stilizată (kata), fiecare inflexiune vocală a actorilor este executată cu o precizie și o grație care reflectă ani de studiu și devotament. Masca (omote), centrală în teatrul Nō, devine o extensie a sufletului actorului, transmițând o gamă uimitoare de emoții subtile printr-o expresie fixă. Asemenea unor sculpturi vii, ele captează esența stărilor interioare fără a-și schimba expresia facială, forțând publicul să privească dincolo de aparențe.

Costumele, adevărate opere de artă textile, adaugă o solemnitate vizuală. Broderiile complicate și culorile vibrante contribuie la atmosfera mistică, în timp ce lumina reflectată pe mătasea lor creează jocuri de umbre și lumini ce amplifică dramatismul fiecărei scene. Scena minimalistă, specifică Nō, devine un spațiu sacru unde granițele dintre lumi se estompează, invitând la o transpunere mentală profundă.

Muzica și recitarea: o simfonie eterică

Acompaniamentul muzical, asigurat de flautul Nō (nōkan), tobele (tsuzumi și taiko) și corul (jiutai), este o componentă vitală. În *Călătoria unui suflet*, muzica nu este doar un fundal, ci o voce în sine, care accentuează tensiunile, meditațiile și revelațiile personajului. Sunetele tobelor creează un ritm pulsatoriu, ce poate fi când amenințător, când liniștitor, în timp ce flautul adaugă o dimensiune eterică, aproape suprarealistă. Recitarea ritmică și melodioasă a corului ghidează narativul, descriind peisaje interioare și exterioare, adesea cu o lirică de o frumusețe aparte. Chiar și pentru un public care nu înțelege limba japoneză, intensitatea interpretării și cadența vocală transmit esența fiecărui moment, creând o comuniune emoțională universală.

O călătorie universală a sufletului

Călătoria unui suflet ne introduce într-o poveste emoționantă a regăsirii și transcendenței. La Naniwa, Suwa-no-Yataro organizează o slujbă comemorativă pentru a marca trecerea a 13 ani de la moartea copilului său, o zi plină de durere și amintiri. Între timp, la Kyoto, o mamă își sărbătorește fiul care împlinește 13 ani, când acesta își amintește brusc o viață anterioară, numindu-l pe tatăl său ca fiind Suwa-no-Yataro. Hotărâți să afle adevărul, mama și fiul călătoresc spre Naniwa, ajungând chiar la templul unde Yataro plânge pierderea copilului său. La vederea lui Yataro, băiatul este copleșit de emoție, conducând la o reuniune sfâșietoare și profundă. Conștienți de efemeritatea momentului, cei doi se despart cu iubire și înțelegere profundă, prețuind legătura unică ce îi leagă. Această narațiune complexă, bazată pe teme precum pierderea, căutarea sensului și eliberarea spirituală, transformă spectatorul într-un participant la propria-i introspecție.

Participarea la o reprezentație a Companiei Yamamoto este mai mult decât o simplă vizionare; este o meditație, o călătorie senzorială și spirituală. Ritmul lent, deliberat, al teatrului Nō, care poate fi neobișnuit pentru publicul occidental, devine un instrument puternic de imersiune. Permite fiecărei emoții să se instaleze, fiecărui gest să fie absorbit și fiecărei note muzicale să rezoneze. Este o experiență de slow theatre ce te forțează să încetinești și să te conectezi cu profunzimea momentului.

Călătoria unui suflet este o dovadă a faptului că arta autentică, indiferent de vechimea sau originea ei, poate vorbi direct inimii umane. Compania Yamamoto nu doar prezervă o tradiție, ci o aduce la viață, cu o forță și o sensibilitate care lasă o amprentă profundă asupra fiecărui spectator, o amintire vie a frumuseții și puterii teatrului Nō.

Livia Stoica

Mutter – teatrul ca rezistență



Roxana Darie-Comșa

Dumitru Acriș, regizor și actor originar din Republica Moldova, cu studii terminate la una dintre cele mai prestigioase școli de teatru din Rusia și numeroase spectacole realizate în România, Rusia, Republica Moldova Bulgaria (dar nu numai), montează, în 2025, la Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu, spectacolul *Mutter*, o adaptare după *Mutter Courage* (*Anna Fierling și copiii ei*) de Bertolt Brecht, avându-i în distribuție pe studenții și masteranzii specializării Actorie de la Departamentul de Artă Teatrală. Încă de la premiera de pe întâi iunie, ni s-a arătat că, într-un context de stres politic internațional, regizorul de teatru, cât și tinerii actori, rămân mai conectați ca oricând la niște realități terifiante, ce nu au încetat niciodată din a ne măcina spațiul mental, una dintre acestea fiind, bineînțeles, războiul.

Stilul regizoral al lui Acriș este caracterizat de o abordare profund umană a temelor propuse. În spectacole de la Teatrul Național Radu Stanca din Sibiu, precum *Pescărușul* sau *Ai mei*, ne acomodează cu războaiele purtate în interiorul personajelor și între personaje, fiind și acelea mereu bine plasate într-un context social și istoric, dar în *Mutter* ține să ne arate cum ne modifică aceste războaie interioare, în momentul în care se petrece un adevărat război în exterior. Regizorul consideră că teatrul trebuie să provoace, să trateze și să reflecte realitățile sociale, concentrându-se pe relațiile dintre oameni și pe transformările la care respectivele realități îi supun, iar acest spectacol nu face excepție de la regulă.

Piesa lui Bertolt Brecht, ne prezintă cum, în timpul Războiului de Treizeci de Ani, Anna Fierling, negustoreasă ambulantă, își trage căruța prin Europa, profitând de haosul războiului pentru a-și vinde armatei mărfurile. Are trei copii, pe Eilif, Schweizerkas și Kattrin. Treptat, ea pierde totul, dar cu fiecare pierdere își reia traseul, căci căruța trebuie să meargă înainte. Esența textului, cât și a spectacolului, care nu se abate prea mult, trebuie analizată prin lentila unei ideologii profund marxiste, pe care Brecht nu a evitat niciodată să și-o asume. El vede teatrul nu ca pe o formă de divertisment, ci ca pe un instrument de conștientizare politică. Prin acest text, el construiește o critică profundă a fascismului, capitalismului și sistemelor care profită de pe urma războiului, cât și o satiră a celor care devin complici din nevoia de supraviețuire, sau din oportunism. Războiul, în această piesă, nu este o calamitate inevitabilă, ci un mecanism economic, o piață de desfacere pentru comercianți, mercenari și elite politice. Anna Fierling este simbolul micilor antreprenori dintr-o societate capitalistă care își bazează supraviețuirea pe exploatarea conflictelor, este o figură contradictorie: își iubește copiii, dar îi sacrifică, indirect, pe altarul profitului. Eilif, care omoară țărani nevinovați, este întâi lăudat, apoi pedepsit. Valorile se schimbă după interesele puterii, ceea ce este o aluzie directă la duplicitatea regimurilor totalitare. Schwaizerkas este executat tocmai pentru onestitatea lui: într-un sistem corupt, moralitatea este periculoasă. În spectacol, Dumitru Acriș adaugă printre scenele piesei originale, niște momente de grup savuroase, unele tragice, altele comice, unele muzicale, altele coregrafiate. Sunt momente de grup în care adaugă și acele „gesturi accentuate", specifice regiei lui, care se amplifică treptat: oameni care tremură, care se zbat, care cad. Sunt gesturi care de obicei, nu lipsesc nici din spectacolele sale, dar nici din război. Highlight-ul acestor momente de grup este probabil scena dictatorilor: un episod în care îi vedem pe unii dintre marii dictatori ai lumii (Hitler, Stalin, Mussolini, Fidel Castro, Kim Jong-Un, Putin) jucând fotbal cu globul pământesc, înmânându-i la un moment dat „mingea" lui Putin, un simbol al felului în care autoritarismul vechi predă ștafeta autoritarismului modern. În acest timp, în scenă se mai află și grupul femeilor, pregătite de „înmormântarea" planetei, având costumații și posturi


Roxana Darie-Comșa

care ar trimite instant, pe oricine, cu gândul la una dintre aparițiile publice ale Melaniei Trump.

Scenografia este minimalistă, lipsită de prea multe obiecte scenice, compensând însă, prin costumele specifice războiului: uniforme militare, căști, măști de gaze, ținute de înmormântare și, la un moment dat, rochii de mireasă.

Personajele din *Mutter* îmbină detașarea emoțională propusă de Brecht cu intensitatea emoțională propusă de Dumitru Acriș. Anna Fierling (interpretată de Ania Petrean) nu mai este chiar femeia de piatră la care ne așteptăm din titlul original al piesei. În spectacol este mult mai maleabilă, mai dispusă să își sacrifice până și demnitatea și să își contrazică moralitatea pentru a ieși din situațiile-limită. Încă din primele minute ale spectacolului, o vedem transformând un simplu act de negoț într-un serviciu sexual, pentru a-și salva fii. Eilif și Schweizerkas (interpretați de Alexandru Bumbeș și Ionuț Arin) își păstrează naivitatea copilărească, dar, în același timp, și dorința de a intra în rândul „bărbaților adevărați" care servesc războiul. Kattrin (interpretată de Theodora Constantin) este un nucleu constant al emoțiilor. Suntem, parcă, genetic programați să simțim empatie, chiar milă, pentru ființele ce nu își pot exprima sentimentele și durerile în cuvinte, și tocmai asta stârnește în noi fiica cea mută, ba chiar mai mult: ea este atât de tulburată tot timpul, încât nu reușește să se mai exprime nici măcar prin gesturi sau limbaj corporal, ne prezintă o împietrire în care doar lacrimile se mai mișcă. Yvette (interpretată de Andreea Stanciu) este aici prezentată ca fiind tot unul din copiii Annei. Această Yvette o antagonizează mult mai mult pe mama sa. Este crudă, tranșantă, lucidă în nebunia ei, aproape psihotic de rațională. Este paradoxală. Vrea să pară că „empatia" îi este un cuvânt necunoscut, dar, totuși, este mereu pregătită să se sacrifice pentru familia ei. Bucătarul și preotul (interpretați de Mihai Mocanu și Bogdan Liscan) sunt pe cât de comici, pe atât de lipsiți de moralitate în absurditatea lor.

Pe sectorul tehnic, eclerajul simulează efectele vizuale ale focurilor de armă și exploziilor. Luminile colorate accentuează atmosfera intensă a peisajului de război, iar luminile reci izolează pe alocuri personajele în camere ermetice, clinice și sterile. Efectele sonore sunt atent alese, încât să redea cât mai fidel sunetul real al anumitor arme, spre deosebire de sunetul eronat al armelor pe care le auzim destul de des în filme sau shootere pe computer. Muzica îmbină cântece sugestive perioadei, precum *Wir Sind des Geyers Schwarzer Haufen*, cât și coloane sonore moderne, precum *Mainframe*.

În concluzie, *Mutter* este un spectacol care nu doar readuce spiritul brechtian în atenția publicului sibian, ci îl plasează brutal de aproape de realitățile prezentului. Dumitru Acriș și studenții de la Sibiu reușesc să transforme o piesă clasică despre oroarea războiului într-un avertisment contemporan lucid și tăios. E un teatru politic sincer, neliniștitor, care nu oferă răspunsuri, ci zgâlțâie spectatorul și-l obligă să vadă ceea ce, poate, preferă să ignore. Cu o regie atent stratificată, cu momente de cor colectiv visceral și simboluri politice clare, spectacolul nu doar reinterpretează pe Brecht, ci îl reactivează în contextul unei lumi în care istoria nu încetează să se repete. Mutter nu este o simplă montare studențească, este o demonstrație de maturitate artistică și civică, care face din teatru un spațiu de rezistență.

Sebastian Smarandache



New name, same great company

KeepCalling rebrands as Tello

KeepCalling is excited to announce the company is officially rebranding as Tello, its most successful product!

The change reflects the company's exciting journey and continued commitment to providing top-notch mobile service in the US, with the same focus on quality, affordability, and outstanding customer care.

keepcalling.net /ourtelloteam /ourtelloteam

DE
DENT ESTET
The Leading Dental Centers of Romania

La **DENT ESTET** echipa noastră de specialiști experimentați vă va ghida cu atenție și profesionalism pe parcursul tratamentelor, pentru a vă asigura rezultate de cel mai înalt grad de confort, estetică și funcționalitate. Prin conceptul **All-in-one Clinic,** oferim acces la toate ramurile stomatologiei: chirurgie, estetică dentară, ortodonție, parodontologie, endodonție și stomatologie laser, cât și investigații imagistice și radiologice.

De 16 ani, echipa **DENT ESTET 4 KIDS** a tratat și îngrijit cu succes peste 60.000 de copii, schimbând astfel percepția despre medicul stomatolog și oferind experiențe plăcute și confortabile atât copiilor, cât și părinților. Fiecare zâmbet pe care îl creștem este o victorie, o dovadă că, prin empatie și profesionalism, putem construi un viitor mai sănătos!

Promisiunea noastră este o experiență desăvârșită a esteticii dentare.
Cu tehnologie digitală și abordări inovatoare, de mai bine **de 26 de ani** suntem alături de dumneavoastră în fiecare moment al călătoriei spre zâmbetul mult visat.



DE
DENT ESTET
4 KIDS

26 and counting DE
The future of dentistry. Now.

DENT ESTET ADULȚI
Strada Moldovei, 1A

DENT ESTET 4 KIDS
Strada Bahluiului, 9

Trei generații care nu-și găsesc iubirea și libertatea


Nicolae Gligor

Romanul *Casa Bernardei Alba* de Federico Garcia Lorca, regizoarea Diana Mititelu, scenografa Alexandra Budianu, actrițele Luiza Martinescu, Laura Iordan, Mirela Pană, Alina Mantu, Cristiana Luca, Otilia Nicoară, Mihaela Velicu, Ecaterina Lupu și Teatrul de Stat din Constanța. Acestea sunt câteva dintre datele obiective, ingredientele sau premisele indubitabile care au facilitat, sau, într-o formulare mai potrivită, au permis, apariția unui spectacol ce deschide răni sufletești adânci și apoi le cauterizează prin funcția cathartică pe care numai arta o împlinește. Fiecare spectator trăiește visceral drama a trei generații de femei dintr-o familie nobiliară spaniolă care luptă între pasiune și conveniență, iubire și rațiune. Aceasta este o ciocnire întotdeauna violentă, traumatizantă și nedreaptă. A pune din nou și din nou problema condiției femeii în societate, familie, în fața propriului sine, este o nevoie permanentă, chiar dacă suntem conștienți că niciunul dintre conflictele dezvăluite nu-și vor găsi vreodată rezolvarea. Și totuși, a considera că este inutil, că nu mai are rost să ne apropiem și să ne asociem cu trăiri și sentimente ireconciliabile, e o greșeală de care arta, în generozitatea ei, ne ferește.

Spectacolul începe cu o scenă puternică și rezumativă: Maria Josefa (Mirela Pană) este bunica ce dansează pe ritmurile melodiei *You don't own me* a lui Saygrace ft. G-Eazy, în timp ce, în fundal, Bernarda Alba (Luiza Martinescu) și cele cinci fiice ale ei participau în haine de doliu la înmormântarea stăpânului casei, în acorduri muzicale religioase. Este o scenă emblematică, ce încapsulează toate conflictele ulterioare derulate previzibil, cu precizie chirurgicală, în fața publicului subjugat de expresivitatea și forța fiecăreia dintre actrițe. Rolurile sunt puternice, cer mult efort și consum sufletesc, dar au calitatea de a dezvălui ceva din ipocrizia lumii noastre, care nu s-a schimbat în esența ei prea mult, chiar dacă povestea pare că ilustrează o societate îndepărtată, profund patriarhală, de care încercăm să ne disociem cât putem de mult și de bine. Dar totul e inutil, din moment ce Bernarda Alba, crescută de o mamă pentru care libertatea și iubirea par valori importante, revitalizează mentalitatea constrângătoare și ipocrizia convenienților, închizându-și fiicele, în sufletul cărora clocotește dorința de iubire, fericire și libertate, într-un doliu inacceptabil de opt ani, asemeni unei condamnări la închisoare. Poate Bernarda își are justificările și rațiunile ei și știm că nu este o fire neîndurătoare pentru că și-a salvat slujnica, La Poncia (Laura Iordan), dintr-o casă de toleranță, iar acum îi permite puseuri de libertate și îi ascultă părerile în ciuda faptului că apoi i le contrazice și anulează cu brutalitate. Dar se pare că La Poncia o slujește cu fidelitate și nu îi ascunde nimic din ceea ce observă, insistând să o avertizeze că în casă domnește o acalmie falsă. Iar vulcanul clocotitor al sentimentelor va irumpe negreșit și va semăna moarte.

Conflictul este simplu și atemporal – gelozia ce șterge orice urmă de umanitate sau legături sufletești, fie ele chiar familiale. Cea mai mare fată a Bernardei Alba, Augustias (Alina Mantu), a depășit de mult vârsta potrivită pentru căsătorie, dar, din lipsa unor pretendenți satisfăcători și din punct de vedere social, i s-a interzis împlinirea erotică. Șansa apare sub forma unui pețitor mult mai tânar, pe care îl iubește cu adevărat, dar, spre marea ei nefericire, este la fel de iubit și de surorile mai mici, Amelia (Otilia Nicoară) și Martirio (Mihaela Velicu). Cele două actrițe fac roluri memorabile, nuanțate, plasându-se permanent între duioșie, durere, neîmplinire și agresivitate, furie și viclenie, așa cum numai un suflet spaniol ar putea trăi. Tragedia se desfășoară implacabil – Amelia își duce iubirea până la capăt, împlinind-o cu orice cost, de care este foarte conștientă, dar Martirio va lupta cu armele perfidiei și va câștiga. Asta numai dacă sinuciderea surorii ei, păcălită că i-a fost ucis iubitul, înseamnă victorie. Iar răspunsul este „da", din moment ce trebuia să pedepsească faptul că Amelia a avut parte de iubirea pe care și ea și-o dorea mistuitor. Ca o încununare a falsității și rigidității moralei sociale, tot ceea ce va conta pentru posteritate va fi doar răspândirea ideii ca Amelia a murit virgină. Poate că este în această nevoie de afirmare a castității, inocenței, însăși căutarea purității inițiale, a idealului de dragoste pentru Dumnezeu, pe care religia a impus-o dintotdeauna. Dar în lupta dintre rațiune și instinct, victoria nu poate fi niciodată deplină.

Decorul este simbolic și punctează corect, puternic, frământarea personajelor. Totul se desfășoară într-o camera austeră, amintind de o chilie mânăstirească, care e despărțită de planul secund al scenei printr-un perete de geamuri ce se glisează. Există și două ferestre, pe care se uită permanent fetele și de la care vorbesc cu pretendenții lor. Fereastra simbolizează evadarea dintr-un mediu claustrant, oprimant și amintește, posibil, și de balconul Julietei, personajul shakespearean care se jertfește în mod asemănător pentru iubire. Un comentariu oarecum parodic la nevoia de a nu te simți prizonierul propriului infern, de a căuta cu orice chip să afli „ce fac ceilalți", presupuși întotdeauna ca fiind mai liberi și mai fericiți, este și felul în care bunica privește pe gaura cheii, spre o lume pe care oricum nu o mai înțelege. Bernarda Alba este puternică, dominatoare, poartă un toiag, însemnul conducătorilor, pe care însă fiica ei răzvrătită i-l aruncă, deposedând-o de statut. Încearcă să se impună folosind arma, vorba răstită, interdicțiile cele mai aspre, dar nimic nu-i mai poate stăvili căderea în prăpastia durerii pe care singură și-o pregătește.

Ceea ce impresionează în această montare a Teatrului din Constanța este prospețimea viziunii în raport cu teme „vechi de când lumea". Într-o simplificare demnă de tragediile antice, se insinuează prezentul nostru, la fel de frământat și decimat de ură, durere, tristețe și neîmplinire. Iar o iubire imposibilă este, în definitiv, felul divinității de a ne arăta că nu trăim într-o lume perfectă.

Ionica Pașcanu


Nicolae Gligor

Trilogia memoriei. Mă mut, numai să găsesc ceva!...



Există un fior persistent care mă bântuie chiar și acum, în timp ce scriu acest text; țipetele, râsetele din spectacol încă îmi răsună în minte precum primele amintiri pe care le am. Cred că este acel tip de act artistic care rămâne imprimat pe îmbrăcămintea memoriei tale pentru tot restul vieții. Când reprezentația s-a încheiat, m-am simțit de parcă m-aș fi trezit dintr-un somn adânc, o trezire așa cum o descria Gheorghe Crăciun, nu despre clipa în care îți deschizi ochii e vorba, ci despre ceea ce descoperi în tine din momentul în care devii conștient că te-ai trezit: „Somnul nu este o renaștere. Trezirea îți accentuează și mai tare sentimentul că existența este o povară." Imersiunea în universul afrimian este, în același timp, o gură de aer proaspăt, datorită umorului folosit atât de ingenios, dar și o trezire brutală la realitate, cauzată de greutatea temelor abordate.

Spectacolul *Trilogia memoriei*, regizat de Radu Afrim și realizat cu echipa Teatrului Național „Marin Sorescu" din Craiova, explorează dramele unor oameni obișnuiți, care prin lentila regizorului capătă o forță extraordinară. Tema care străbate întreaga montare și, de altfel, întreaga creație afrimiană, este memoria. Intervenția regizorului asupra textelor dramaturgului Arne Lygre (traduse în limba română de Carmen Vioreanu) depășește cu mult limita unei simple interpretări. Este vorba despre o reconstrucție profundă, o reimaginare care le monumentalizează. Decorul (Radu Afrim și Daniel Nae) conturează un spațiu care evocă estetic un vis, un tărâm fluid, în continuă metamorfoză, adaptându-se permanent nevoilor actorilor. Dacă în arhitectura clasică a unei case se vorbește adesea despre „inima locuinței", acel spațiu în care familia se adună cel mai des, aici aș propune o metaforă mai puternică: scena funcționează ca un stomac. Ea se hrănește din tristețile și amintirile celor care o traversează. În centrul spațiului scenic se conturează un râu, flancat de pământ, stufăriș, veioze cu picior înalt și alte elemente asociate cu povestea fiecărui personaj. Lumina (Radu Afrim și Ștefăniță Rezeanu) variază permanent între expunere, focalizare și ascundere, la fel ca valurile de fum care, încă din primul act, încep să înghită scena, diluând granițele realității.

Primul act (*Memories of us*) urmărește parcursul unei mame (Romanița Ionescu) și al unui tată (Claudiu Mihail) care încearcă să se miște prin labirintul cotidian al existenței după pierderea fiului lor, Marti (Andrei Pleșa). Împovărați de vină și asaltați de amintiri, cei doi ajung treptat într-o stare de amorțire sufletească, blocați într-un timp interior care refuză să înainteze.

Una dintre cele mai puternice secvențe și care dezvăluie subtil tensiunile și fragilitatea relațiilor familiale, este cea care reconstituie excursia de o săptămână în care Marti pleacă alături de tatăl său. Deși fizic separați, fiecare stând pe câte o piatră, ei reproduc gesturi care presupun apropiere, sugerând o intimitate imaginară, o conexiune dorită, dar frântă. În fundalul acestui moment, se conturează absența mamei, sentimentul ei de marginalizare: un adevăr nerostit. Întrebarea banală a copilului, „Cum v-ați cunoscut tu și mama?", deschide o fisură în discursul tatălui, care răspunde ezitant că nici nu-și mai amintește și că, poate, viața lui ar fi urmat un alt curs dacă acest lucru nu s-ar fi întâmplat. Din această aparentă disonanță pornește un dialog tulburător, în care ambii încep să înțeleagă, poate pentru prima oară, cât de mult se influențează și se rănesc unul pe celălalt.

Există o densitate de sensuri fenomenologice care se degajă din construcția vizuală și simbolică a acestui prim act. Fiecare obiect (spre exemplu căciula cu ciucuri purtată la patru ani de către Marti sau ursulețul copilăriei cu care se juca la șapte) funcționează asemenea unui vector de memorie, o extensie a eului trecut care se manifestă în prezentul scenic; sunt prelungiri ale trăirii, ca dovezi tangibile ale unei conștiințe care se desfășoară în timp. Momentul în care bărbatul devine el însuși punte peste râul central pentru a-i facilita soției traversarea, capătă valențele unei metafore corporale a intersubiectivității: trupul devine loc de întâlnire, de sprijin, de trecere, un fel de liant viu între lumi interioare. Gestul de a porni discul pe *pick-up* manual, prin rotirea lentă a plăcii, este o activare deliberată a memoriei sonore, o reintrare afectivă într-un timp suspendat, personal și profund revelator. Muzica nu începe de la sine; ea este invocată, chemată, trezită, ca un ecou interior. Tot spectacolul abundă în simboluri cotidiene încărcate subiectivitate, forme familiare ce devin liminale, puncte de trecere între viața trăită și reprezentarea scenică.

Odată cu tranziția spre actul al doilea, devine vizibil și firul roșu prin care Afrim a țesut întreaga construcție scenică: prezența lui Marti, care revine, de data aceasta ca o apariție spectrală. Personajul devine, astfel, un martor tăcut (în afara multiplelor momente muzicale) al eforturilor celorlalți de a recupera sau de a ascunde fragmente de memorie: unii sapă, literalmente sau simbolic, în trecutul lor, încercând să recupereze ceea ce au pierdut; alții, inclusiv el, ascund cu



un soi de complicitate jucăușă tot ceea ce nu mai doresc să simtă sau să retrăiască.

Personajele din actul al doilea (*You exist*) pătrund în spațiul scenic firesc: tatăl lui Marti se află încă întins pe jos atunci când cei doi îndrăgostiți își fac apariția, iar tranziția dintre acte se produce subtil, printr-o interacțiune aparent întâmplătoare. Cei doi se angajează într-un schimb de replici cu ton de tachinare, în timpul căreia îl ating „din greșeală" pe bărbat. Acest gest servește drept declanșator, marcând ieșirea lui din scenă și, odată cu ea, începutul unei noi etape narative. Învățătorul ingenuu (Vlad Udrescu) și omul de afaceri ironic și aparent detașat emoțional, prins într-o existență dublă (Alex Calangiu), dau naștere unei relații stratificate, care se desfășoară treptat, asemenea unei flori ce se deschide lent, o dinamică ce contrastează cu tragismul apăsător al primei povești. Deși și acest act gravitează în jurul pierderii unui copil, Daniel, fiul afaceristului, moartea sa capătă o altă funcție: devine catalizatorul unei confruntări interioare, al unei revelații personale ce deschide calea spre o posibilă împăcare cu sine. Există, deci, o umbră de speranță în tot acest proces de destructurare și reconstrucție identitară. Bărbatul îl roagă pe învățător să revină în sala de clasă unde învăța fiul său (reprezentată miniatural pe scenă prin banca și scaunul unde obișnuia să stea acesta) și să vorbească despre el. Împovărat de vină, acesta proiectează indirect responsabilitatea morții asupra propriei atracții față de învățător, știind că în clipa accidentului se afla alături de acesta. O coincidență tragică, a cărei încărcătură emoțională se amplifică tocmai din cauza greutății ireversibile a pierderii.

În primele două acte apar două momente-cheie în care fotografia devine instrumentul prin care personajele încearcă să păstreze vie o clipă efemeră: în primul, Marti își fotografiază mama fix după întoarcerea din excursie, iar în al doilea, cei doi îndrăgostiți surprind un moment de intimitate, imediat după ce își mărturisesc dragostea. Așa cum observa Susan Sontag, transformarea unei experiențe în fotografie poate deveni o formă de *evitare* a profunzimii sale. Astfel, fotografia nu mai este doar un act de conservare, ci și unul de distanțare, o formă de control asupra memoriei și a vulnerabilității emoționale.

Actul al treilea (*I forget*) este traversat de umbra pierderii unui alt copil, care leagă și, în același timp, separă două femei: o mamă singură (Raluca Păun), prăbușită la marginea lucidității (o regăsim și în actul doi, pe plajă, adunând sticle) și fiica sa (Ramona Drăgulescu), care o vizitează zilnic purtând în ea speranța unei fărâme de afecțiune. O afecțiune pe care, poate, mama nu i-a mai putut-o oferi după ce cealaltă fiică, Ana a plecat, luând cu ea toată dragostea rămasă. Există indicii că această fiică ar putea fi chiar Ana, reîntoarsă într-o formă reconstruită de dor și de nevoia de sens, o iluzie preferabilă a realității dureroase în care mama rămâne complet singură. Cele două nu se apropie niciodată cu adevărat: rămân în colțuri diferite ale scenei, iar atunci când mâinile li se ating pentru o clipă, o forță invizibilă le forțează să se despartă. Un alt semn subtil al acestei interpretări apare într-un schimb de replici: „Mă gândeam că ți-ar fi mai bine fără mine!", spune mama, iar fiica răspunde cu o tăietură aproape metafizică: „Dar eu nu exist fără tine." Într-un alt moment revelator, când mama o strigă „Ana!", femeia se întoarce aproape instinctiv, ca și cum ar răspunde unei chemări care o precedă.

Finalul spectacolului este marcat de o coregrafie colectivă, în care toate personajele, deși rătăcite și aparent deconectate de la propriile narațiuni, revin obsesiv la gesturi repetitive. Fiecare acțiune pare desprinsă de povestea care a precedat-o și totuși, paradoxal, o reflectă. Tatăl din primul act zace în apă, inert, iar soția sa îl ridică într-un gest de recuperare imposibilă; cei doi îndrăgostiți dansează în paralel, în oglindă, de o parte și de alta a scenei, ca două reflecții care nu se ating niciodată; mama și fiica din al treilea act revin la dinamica lor: una rătăcită într-o mișcare lipsită de direcție, cealaltă cufundată în căutarea neîncetată a medalionului surorii pierdute, îngropat anterior în pământ. Toate aceste acțiuni se succed într-o buclă ritmică, reluate cu intensitate crescândă într-un stil ce amintește de Pina Bausch, până la epuizare. Ritmul se accelerează constant, absorbind privitorul într-o spirală, până când totul culminează într-un ultim moment muzical, interpretat live de Andrei Pleșa, o încheiere a universului sonor creat de Radu Afrim. Acest spectacol va rămâne întipărit în memoria mea asemenea mirosului de portocală care persistă pe degete după ce ai decojit-o: oricât ai încerca să-l ignori, la fiecare mișcare a mâinilor, te lovește, discret dar inevitabil.

Adina Drăgan



Istoria este scrisă de învingători într-o legendă în miniatură

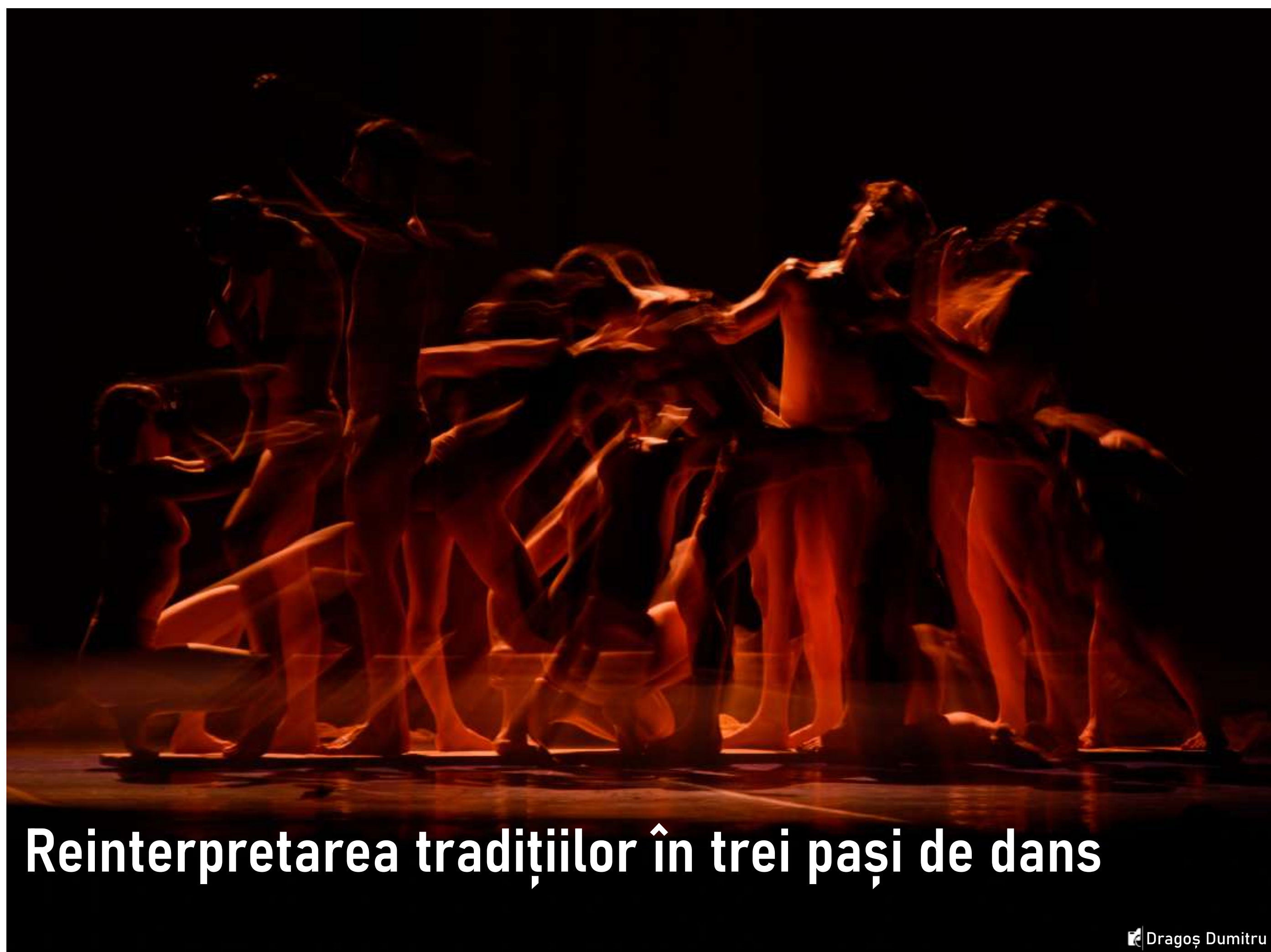
Andrei Văleanu

În Parcul Sub Arini calea trecătorilor este tăiată, timp de jumătate de oră, de opera familiei Andreev de la Tricktrek Theater din Estonia, numită *O legendă în miniatură*. În etajele machetei unei cetăți medievale pline de forfotă vivace, păpușile din lemn se învârt repetitiv și simultan în mici cercuri tihnite și clar delimitate ale vieții, ori în rutine ce le delimitează rolul în curtea regală ce funcționează ca un ecosistem: brutarul scoate pâinea din cuptor, câinele se ridică să o adulmece, bufonul face jonglerii aplaudat de comeseni, călugării trag clopotele din turnuri, prințul și prințesa se căsătoresc. Compararea sistemului complex de ițe și piese mobile din lemn și plastic cu păpușarii și micii lor spectatori resituează privitorii din poziția de participant la țeserea istoriei, parțial inconștient, în poziția de receptor al imaginii ei de ansamblu, poziție ce poate prilejui râsul, fascinația ori chiar autoreflexivitatea: ne încâlcim în interiorul propriilor mici povești cotidiene, fără să fim conștienți de mecanismul pe care îl co-creează și în cadrul căruia rutinele individuale nu pot funcționa decât interdependent.

Jocul descoperit cu uimire copilărească prin înlăturarea zidurilor castelului se transformă într-o realitate crudă, în care păpușarii devin și ei păpuși în mărime naturală pentru a putea aduce mai aproape de sensibilitatea publicului o nouă emoție puternică: groaza în fața asediului. Armata corbilor lui Kuthi întrerupe cotidianul senin al cetății și reușește să o cucerească în ciuda rezistenței ei exemplare. Păpuși înviate de păpușarii lor prin povestea creată de mecanisme complexe și bine coordonate, printre care și cea a regelui, sunt sacrificate în jocul istoriei, așa cum basmele din Evul Mediu nu aveau, de cele mai multe ori, finalurile fericite cu care adaptările Disney ne-au obișnuit. Procesul logistic de mânuire nu numai a păpușilor, cât a întregului mecanism de mobilizare a tunurilor de pe bastioane, a zidurilor de apărare și a armatelor invadatoare nu este niciodată grăbit, ci devine parte integrantă din desfășurarea istoriei, un „timp mort”, ignorat în repovestiri, dar esențial pentru cuprinderea duratei reale a evenimentelor istorice vii și concrete. Trecerea de la suferința colectivă la lupta individuală dintre prinț și Kuthi se face tot prin transformarea păpușarilor în păpuși ori actori de sine stătători, așa cum sunt și eroii menționați de istorie ale căror comunități de sprijin sunt trecute cu vederea. Bătălia se transformă din asediu în miniatură în luptă cu săbii în mărime naturală, iar regatul își recapătă totuși în final libertatea, chiar și cu turnurile avariate și regele mort. Din incinerarea lui fumigenă și reprodusă în mod realist renaște un regat aflat momentan în convalescență și fără forfota de dinainte, însă maturizat și întărit de încercarea la care a fost supus.

Deși pare inițial un simplu joc de un realism meticulos construit și menit privirii copiilor pe machete și obiecte diverse interconectate într-un sistem asemănător unui ceasornic reglat cu precizie, *O legendă în miniatură* oferă, dincolo de fascinația jocului și a evenimentelor dramatizate prin muzică și jocul actoricesc, o oportunitate pentru părinți și copii de a prelua perspectiva privilegiată din vârful unui turn. De acolo se poate vedea întreaga cetate, unde spațiul privat devine temporar unul public, iar pereții dispar și devoalează acțiunile individuale insignifiante pe cont propriu, greu de distins de la distanța de siguranță a scenei stradale, dar resemnificate prin situarea lor de la această distanță într-un context al comunității organice, o ierarhie în care toate straturile au nevoie să fie dependente unul de celălalt pentru a putea supraviețui ori chiar învinge pe parcursul istoriei.

Alexia Carson



Reinterpretarea tradițiilor în trei pași de dans

Dragoș Dumitru

Care este primul cuvânt care îți vine în minte atunci când auzi de România? Dar de Polonia? Cât de des te gândești la tradițiile noastre? Cât timp a trecut de când n-ai mai auzit o piesă folclorică, dar nu ironic sau din pură întâmplare? Ce ți-ar lipsi cel mai mult dacă ai pleca din țară? De ce nu ți-ar fi deloc dor? Dar, până la urmă, ce este aceea o patrie? Cum se mai manifestă naționalismul?

Acestea sunt câteva dintre întrebările asupra cărora spectacolul *Toaca*, o producție Polish Dance Theatre, în colaborare cu Institutul Cultural Român din Varșovia, invită la o reflecție atât personală, cât și națională. Trei coregrafi români, Andrea Gavriliu, Mădălina Dan și Ștefan Lupu, alături de 14 dansatori polonezi, își doresc să testeze limitele tradițiilor, îmbinându-le cu modernitate, pentru a le căuta relevanța în prezent, însă fără a le nega. Pe parcursul a trei capitole, unul portretizând spațiul arhaic din România, al doilea ilustrând anii '90 din Polonia, iar a treilea fiind atemporal si aspațial, spectacolul explorează punctele de contingență dintre cele două țări, asemănătoare ca moștenire culturală și spirituală.

Capitolul 1. Înainte de orice, o clarificare, pentru cei mai tineri, ca mine, care au mers la spectacol fără a înțelege semnificația titlului său. Toaca este un instrument muzical tradițional, de regulă o scândură de lemn, care prin lovituri ritmice cu ciocănele emană un sunet puternic, solemn, folosit în bisericile ortodoxe pentru chemarea la rugăciune. Dacă clopotul vestește, în mod tradițional, bucuria, se spune că toaca răsună în momentele de rătăcire sufletească, pentru a-l readuce pe om pe calea lui Dumnezeu. Astfel este folosit și în spectacolul coregrafic, pentru a instaura „normalitatea" în momentele în care dezmățul, gândurile impure par să-și facă loc în sufletul protagoniștilor. Într-o societate arhaică, sugerată prin măști tradiționale, grotești, spectatorul participă la o dimineață din viața unui sat românesc oarecare, ce, în repetitivitatea și simplitatea ei, devine un fel de ritual: trezirea este dată devreme, prin cântecul de cocoș, bărbații se ocupă de animalele din gospodărie, iar soțiile lor se ocupă de treburile casnice. Totuși, condiția femeii în mentalitatea populară este pusă sub semnul întrebării. Deși se conformează normelor, ele par să poarte în sine dorința unei revolte tăcute, a unei evadări din tiparul impus, lăsându-se pradă propriilor simțuri. Muzica bisericească se îmbină cu cea modernă în momentele în care femeile se exteriorizează, sugerând o tensiune între ceea ce este permis și ceea ce este dorit, între tradiție și identitate personală. Limitările impuse de normele culturale devin vizibile: omul nu mai pare liber să fie el însuși.

Capitolul 2. O petrecere din Polonia, circa anii '90, în care bucuria, distracția fără limite sunt înlocuite progresiv de melancolie, de întrebări despre proveniență și apartenență. La fel ca în România, problema emigrării este apăsătoare, iar dorul de casă este un sentiment inexplicabil, care nu poate fi înțeles rațional. Muzica este, de această dată, înlocuită de monoloage sensibile, mărturii despre frământări interioare, iar coregrafiile sunt construite tandru, aproape cu regret. Indiferent de origine, descoperim că, pe toți, oriunde ne-am afla în prezent, gândul ne poartă înspre familie, mersul în picioarele goale pe iarbă plină de rouă, mirosul de cozonac proaspăt scos din cuptor. Astfel, este sugerat faptul că nu tradițiile sau naționalismul sunt cele care definesc o patrie, ci comunitatea, oamenii care conviețuiesc cu iubire în același spațiu geografic.

Capitolul 3. Finalul spectacolului este momentul descoperirii identității, al eliberării adevăratului sine. La o nuntă, care nu ține cont de coordonate spațiale sau temporale, dansul este dezinhibat, iar protagoniștii, inițial purtând măști, se dezbracă de orice normă, prezentându-se într-un mod autentic. Toaca inițială devine un element hedonist, fiind utilizată drept masă, unde alcoolul este turnat ca un elixir al uitării trecutului, menit să crească pofta de viață și drept podium, unde fiecare interpret are un mic solo, care să îi reprezinte focul interior.

Toaca nu este un spectacol despre trecut sau prezent, uitare sau comemorare, ci un manifest pentru autocunoaștere și libertate. Tradiția nu e negată, ci repoziționată: nu ca povară, ci ca punct de pornire pentru întrebările fiecăruia dintre noi. Toaca bate, dar nu pentru a impune un adevăr, ci pentru a chema la reflecție.

Andreea Bichir

Cum întâmpini doi acrobați talentați scăpați din cutia Pandorei?



De-a lungul șederii tale în Sibiu, cu ocazia FITS, ai ajungi să-ți formezi o rutină. Înainte de a te lăsa învăluit de vise în camera de hotel, te plimbi. Noaptea clădirile strălucesc datorită undelor de lumină care se propagă din spot-uri și captează privirea. Înfățișarea lor te transpune într-o poveste pitorească, veche, iau înaintea ochilor simți că ai un tablou tangibil. Aerul serii, încă dospind după căldura zilei, îți face plăcere și te liniștește. Orașul este mai liniștit și poți avea capul în nori, fără a te îngrijora că dobori pe cineva de pe picioare. Nu pornești niciodată cu un traseu clar, îți place să te lași condus de frumusețea arhitecturii. Pășești pe pietonală și admiri tarabele cu bunătățuri care acum se închid, în spatele lor angajații fiind marcați de o oboseală silențioasă. Le zâmbești, vrei să le arăți că empatizezi cu ei și că îi apreciezi. Îți croiești calea printre blocuri și case, prin parcuri, până dai de Teatrul Național Radu Stanca. Îți e o zonă cunoscută și știi că în Piața Habermann, situată în spate, au loc tot felul de spectacole. Vezi că iluminată și auzi puțină forfotă cât timp stai la trecerea de pietoni. Semaforul se schimbă din roșu în verde și te grăbești pe zebră, știind că altfel nu vei ajunge de la un capăt la altul. Treci printr-o parcare, după care faci o mică oprire pentru o sticlă de apă, căci pe a ta ai uitat-o la cazare. Ieși din magazin și faci la dreapta, surprins de publicul prezent la o reprezentație deja începută. Te așezi și verifici site-ul FITS să vezi dacă mai ai o șansă să vezi ceva integral. Așa se întâmplă când pleci fără planuri prestabilite. Mai ridici privirea și prinzi printre gene câteva momente acrobatice, dar e prea târziu să mai înțelegi ceva din poveste. Bucuros, descoperi că de la 22:15 va fi un spectacol numit *Cutia Pandorei*. Te faci mai comod pe jos, dar culcușul nu-ți rămâne mult acolo. Odată ce reprezentația curentă se încheie și oamenii pleacă, țintești un loc pe scările de piatră. Aproape fugi, deoarece vrei să ai loc special, în primul rând. Șezutul încă reține energia solară acumulată și-ți oferă prilejul de a respira ușurat. Îți place foarte mult să observi procesul de pregătire, să vezi cum se aranjează scena stradală, cum spațiul este umplut și modificat.

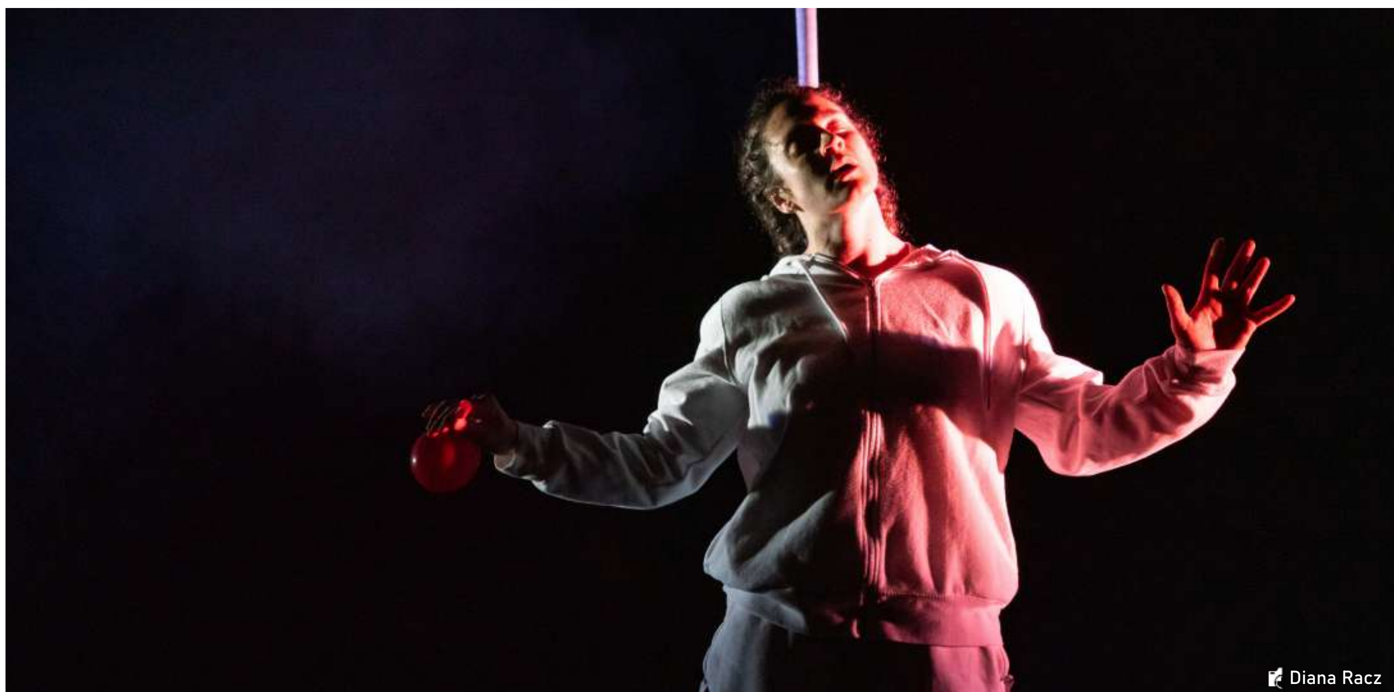
Îți lași coatele pe genunchi și îți focalizezi atenția. Un voluntar aduce o cutie neagră, cu un suport de săbii, un radio vintage, după care o masă neagră, o măsuță vintage, două scaune și mai mulți încadrează obiectele deja prezente în patru pereți negri, asemănători pantalonilor de scenă. Ca mici atenții, se aduc lucrurile esențiale pentru o cină romantică, o lumânare, o tavă rotundă cu capac, o sticlă de vin și niște flori. Urechile ți se ciulesc puțin către un foșnăit din partea dreaptă, din spatele umărului. Te întorci instinctiv și vezi cum o pungă de chips-uri este savurată de o fetiță. Respiri adânc și te întorci. Luminile sunt roz și doar două, așezate pe jos, îndreptate către decor. În rest, întuneric, și penumbră. Un felinar mai aruncă niște raze timide, reci. O mângâiere rece te îndeamnă să-ți iei cămașa pe tine, dar nu mai observi multe, căci spectacolul începe și te prinde în strânsoarea lui.

Cei doi actori pășesc în fața tuturor, iar ca salut, se apleacă grațios. Femeia este îmbrăcată într-un ansamblu de două piese cu fustă, o năframă, toate în imprimeu albastru cu buline albe, iar bărbatul în pantaloni gri, vestă neagră și cămașă albă. Momentul urmează un singur fir narativ, centrat pe exploatarea corporalității performerilor. Aprind radio-ul și tresari la volumul ridicat. Se aude un post de radio, care vorbește despre diferite anomalii care au loc în lume. De exemplu, o problemă mare sunt lucrurile care iau foc fără motiv. Știrile sunt jucăușe, oarecum naive și amuzante. Actorii joacă aceste scene, făcând cu ochiul, simbolic, la public. Te îndrepți de spate, ca să prinzi un unghi mai bun printre capetele numeroase ale copilașilor prezenți, absolut captivați, cu care se interacționează câte puțin. Mișcările acrobatice, precum întinderile, salturile și rostogolirile uimesc publicul. Fluiditatea dansului și flexibilitatea antrenată a corpurilor impresionau mai mult decât povestea, accentul fiind pus pe uimitor. Ți se păreau magnifici, nu ai mai fost demult la circ, ai uitat ce abilități pot avea cei de acolo. Cuplat cu muzica alertă, momentul nu te lasă să-ți verifici telefonul sau să fii distrat de împrejurări. Pe lângă fizicalitate, restul trucurilor ți s-au părut puțin copilărești, prea naive pentru tine, ca adult, dar ai ales să rămâi până la sfârșit. Bărbatul trage de un fir alb, interminabil, din propria gură, femeia este închisă în cutia neagră, prin care se introduc săbii și împreună fac șiretlicuri magice, jucându-se cu dispariția și apariția unor sticle de vin. Din cauza a două scene ai fost puțin dezamăgit. Ai avut impresia că spectacolul este chiar unul pentru cei mici, deoarece abordarea este prea juvenilă. În prima, femeia se costumează într-un monstru de hârtie. În a doua, de la sfârșit, ambii se schimbă în eroi, prin îmbrăcăminte de culoare roșie și galbenă, în timp ce se derulează theme song-ul specific companiei Marvel. Ți se părea clar că erau construite pentru a bucura copii, pentru a-i implica și impresiona.

Confirmarea ți-a fost lipsa interesului din partea adulților, care nu s-au grăbit să aplaude. Ție nu ți-a displăcut, atât că aveai așteptări prea mare, până la urmă, nici nu ai verificat vârstele vizate. Către casă ai revizitat cele văzute și ai decis să mergi mai des la circ. Poate că povestea putea fi diferită, din perspectiva ta, dar nu poți nega cât de impresionante au fost acrobațiile. În noaptea aceea te arunci pe salteaua moale și te visezi erou.

Fiona Bunea

Fără gravitație: un manifest în vibrații


Diana Racz

Un spectacol al ei și numai al ei începe ca o alunecare într-un alt strat de realitate. Sunetul devine prima forță care modelează spațiul. Compoziția inspirată aduce o vibrație tulbure, o neliniște gravitațională care nu se mai simte pământeană. Atmosfera capătă densitatea unei capsule presurizate, în care trupul, imaginea și gândul se mișcă cu o altă viteză, pe o altă frecvență.

Laura Murphy este o performeră queer și neurodivergentă din Bristol care își folosește corpul ca pe o hartă afectivă și politică, trăgând linie între experiența personală și discursul public. În *Un spectacol al ei și numai al ei*, ea construiește o odisee acrobatică și cinematică ce alunecă lin de la sănătate mintală și furie la curiozitatea față de cursa spațială contemporană. Cu o performanță care combină lipsync, proiecții video, momentul aerian pe funie și experiențe autobiografice, Laura se aventurează pe un teritoriu vulnerabil și în același timp revanșard, în căutarea unei prezențe care să fie prea mult și totuși suficientă. Spectacolul este un manifest vizual și fizic în care corpul devine teren de luptă și de eliberare, iar identitatea, o pulsație care rezonează fără să fie redusă la un concept.

Vocea se frânge, se dilată, se reconstruiește dintr-un murmur cosmic. E un sunet de început de lume sau poate de sfârșit de lume. Acest spațiu sonor pare desprins dintr-un vis cu stele tăcute, unde gravitația dispare, iar ceea ce se aude nu mai e cuvânt, ci vibrație. În centrul scenei, funia devine axul simbolic al întregului demers. Nu e o simplă coardă suspendată, ci o extensie vizibilă a legăturii dintre ființă și locul originar. Tensiunea ei evocă un cordon ombilical care pulsează încă, legând performerul de o zonă invizibilă, maternă, poate planetară.
Spațiul e împărțit în două planuri distincte, dar comunicante. În spate, un panou translucid filtrează imaginea unui clovn care apare sporadic, ca o fantomă a eului ridiculizat sau poate o mască a convenției. În față, în prim-plan, trupul e complet dezvelit de ficțiune. El trăiește, reacționează, adună în el toate temele care urmează. Într-un moment de tăcere intensă, răsună citatul lui Nietzsche: „Whenever I climb, I am followed by a dog called 'Ego'." Imaginea e tulburătoare. Urcarea devine nu doar un act de aspirație, ci o luptă cu sinele care te însoțește ca o umbră fidelă, uneori blândă, alteori agresivă. Imediat, această reflecție e contrabalansată cu o critică directă la adresa misoginiei culturale, un gest de reechilibrare între idealismul filosofic și realitatea crudă a discursurilor despre femeie. Imediat, această reflecție este contrabalansată de o ruptură tăioasă: același Nietzsche, cel care formula idei despre forța interioară și devenirea personală, este adus în discuție cu un alt citat, în care spunea că „Te duci la femei? Nu uita biciul!". Scenografia sprijină această intenție prin simplitate: un spațiu gol, dar deschis către proiecții, către vibrație și reverberație. Nimic nu e decorativ, totul e funcțional în slujba unui discurs care se scrie în corp.

Performerul formulează o metaforă a inegalității sociale, comparând femeile cu biciclete și bărbații cu mașini. Ambele circulă pe același drum, dar nu cu aceleași resurse. În această imagine se concentrează nu doar un raport de putere, ci și o observație precisă asupra efortului invizibil. Spectacolul atinge apoi o serie de teme care ard în prezent: capitalismul care consumă orice formă de protest autentic, instrumentalizarea simbolurilor queer, derapajele justiției morale rapide, locul femeii în societate. Sunt menționate nume și cărți, nu ca ornamente intelectuale, ci ca mărturii: Audre Lorde, Judith Butler, figuri care au oferit limbaj acolo unde era doar tăcere. La un moment dat, artista se deplasează pe o trotinetă electrică, în timp ce face sincron pe fragmente de discurs despre o figură influentă a tehnologiei contemporane. Ironia nu e gratuită. Gestul nu e comic. E o oglindă în care ne vedem dependențele, admirațiile greșite, orbirea față de consecințe. Dintr-un articol științific, reiese că un pește poate învăța să conducă un vehicul. Această informație, aparent absurdă, e integrată firesc. Devine punct de pornire pentru o întrebare esențială: cum e posibil ca într-o lume în care se investește atât de mult în potențialul speciei, o femeie să fie în continuare suspectată de neputință? Spectacolul nu se ferește de fragilitate. Se vorbește despre atacuri de panică, despre corpul care nu mai răspunde, despre nevoia de a săpa adânc, de a găsi rădăcina durerii. Se spune clar că sănătatea mintală nu e un slogan, ci o realitate nespus de grea. Într-un moment de claritate poetică, se amintește teoria corzilor. Totul se reduce la vibrație, la energie care se mișcă, care ne leagă, care ne definește. Identitatea, timpul, iubirea, planeta: toate sunt forme ale aceluiași tremur.

În final, spectacolul se deschide spre o mărturisire personală. Iubita artistei îi spune că o iubește până la Lună și înapoi. E o frază simplă, dar devine extraordinară printr-o asociere științifică. Inima umană, în fiecare zi, generează suficientă energie pentru a alimenta un vehicul pe o distanță de 30 de kilometri. Într-o viață întreagă, energia aceasta ar putea susține un drum până la Lună și înapoi. Această măsurare a iubirii în kilometri, în energie pură, nu o reduce, ci o sublimează, devine știință și poezie, în același timp.

Un spectacol al ei și numai al ei e o călătorie prin straturi: sociale, filosofice, personale, celeste. E corp și gând, zâmbet și rană, revoltă și tandrețe. Dar, mai ales, e o vibrație care rămâne în piele. Nu ca o amintire, ci ca un început.

Cristina Iordache



GROUPE SOCIETE GENERALE

CULTURA NE DESCHIDE



FESTIVALUL INTERNAȚIONAL DE TEATRU DE LA SIBIU ESTE ORGANIZAT DE





Primăria Municipiului Sibiu este principalul finanțator al Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu

PROIECT CULTURAL FINANȚAT DE



EVENIMENT REALIZAT CU SPRIJINUL













CO-ORGANIZATOR



ACȚIUNE CO-FINANȚATĂ DE





CO-PRODUCĂTORI





PARTENERI STRATEGICI

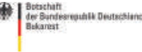


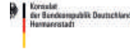


























































PARTENERI OFICIALI











PARTENER DE ÎNCREDERE



PARTENER AL DIVERSITĂȚII CULTURALE



PARTENER SPECIAL



PARTENER DE TRADIȚIE



PARTENER STRATEGIC



PARTENER PRINCIPAL



PARTENERI



PARTENER PENTRU CONFERINȚE SPECIALE ȘI LANSĂRI DE CARTE



PARTENER DE MOBILITATE



PARTENER AL THERME FORUM



PARTENER AL SEZONULUI DE STRADĂ



APA OFICIALĂ A FESTIVALULUI



PARTENER PENTRU SĂNĂTATE



PARTENERI





VINURILE OFICIALE ALE FESTIVALULUI



PARTENER



PARTENERI MEDIA







































































PARTENER DE MONITORIZARE




sibfest.ro